



Percorrendo o Passeio Público em boa companhia

Fátima Cristina Dias Rocha*

Resumo – Neste trabalho, abordam-se representações do Passeio Público encenadas por cinco escritores que podem ser considerados como autênticos “marcos” na tradição da narrativa urbana carioca: José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Lima Barreto e Rubem Fonseca. Analisando obras que buscam a legibilidade do espaço urbano carioca, e investigando as diferentes figurações do Passeio Público nelas desenhadas, neste ensaio, reflete-se sobre o papel que tais figurações desempenharam na elaboração do imaginário e da memória da cidade e, conseqüentemente, na construção da identidade urbana do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Passeio Público; representação; identidade; memória; Rio de Janeiro.

É com um convite ao leitor que o cronista José de Alencar inicia o seu folhetim de 29 de outubro de 1854, publicado no jornal carioca *Correio Mercantil*:

Quando estiverdes de bom humor e numa excelente disposição de espírito, aproveitai uma dessas belas tardes de verão como tem feito nos últimos dias, e ide passar algumas horas no Passeio Público, onde ao menos gozareis a sombra das árvores e um ar puro e fresco, e estareis livres da poeira e do incômodo rodar dos ônibus e das carroças.

(Alencar, 2004, p. 63)

Inspirando-nos em José de Alencar, iniciamos este ensaio com um convite semelhante ao proposto pelo folhetinista:

que tal, leitor, visitar o Passeio Público, percorrendo os *roteiros* sugeridos por eminentes escritores brasileiros dos séculos XIX e XX? Aceitando o convite, o leitor conhecerá um Passeio Público construído com letras e signos, deixando-se guiar, nesse trajeto, por alguns autores tidos como verdadeiros marcos na tradição da narrativa urbana carioca: José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Lima Barreto e Rubem Fonseca. Com efeito, em seus romances, contos e crônicas, os personagens e/ou narradores *transitam* pelo Rio de Janeiro, cartografando-o e participando da construção do imaginário da cidade carioca.

* Professora Adjunta do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: fanalu@terra.com.br.



Uma vez que, no presente trabalho, nosso percurso vai se deter num local específico do cenário citadino, escolhemos como *cicerones* alguns textos em que o Passeio Público ocupa posição de destaque. São eles: os folhetins de José de Alencar que integram a série “Ao correr da pena” (1854/1855); os folhetins de Joaquim Manuel de Macedo reunidos no livro *Um Passeio Pela Cidade do Rio de Janeiro* (1862/1863); os romances *Dom Casmurro* (1900) e *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis; o romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), de Lima Barreto; e o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca, incluído no volume *Romance Negro e Outras Histórias* (1992).

Circulando por essas obras que buscam a legibilidade do espaço urbano carioca, investigaremos as diferentes representações do Passeio Público nelas encenadas, refletindo sobre o papel que tais representações desempenharam na construção da identidade urbana do Rio de Janeiro.

Julgando que nosso trajeto será mais proveitoso se conhecermos as origens do Passeio Público, retornaremos, inicialmente, ao Rio de Janeiro colonial das últimas décadas do século XVIII. Nessa época, o vice-rei Luiz Vasconcelos de Souza teve a idéia de instalar na cidade um jardim semelhante ao das principais capitais européias, incumbindo o afamado Mestre Valentim de organizar o respectivo projeto.

Primeira intervenção do poder público na cidade, a obra do Passeio exigiu o aterramento da Lagoa do Boqueirão e o desbastamento de parte do Morro do Desterro (atual Morro de Santa Teresa). O ousado projeto – afirma o arquiteto e historiador Nireu Cavalcanti – não se resumia ao Parque, mas compreendia um todo integrado e inovador, ao qual a Baía de Guanabara se incorporava como paisagem descortinada a quem estivesse no Passeio. No lado oposto ao do mar, no vértice formado pela atual Rua Evaristo da Veiga, ficava o Chafariz das Marrecas, e, unindo o chafariz ao Parque, corria uma rua larga e reta, direcionadora do olhar daquela pessoa que sedirigia ao grande jardim, “preparando-a ao deleite de um passeio pelas alamedas floridas que convergiam para o eixo principal e terminava no terraço descortinando a bela visão da Baía de Guanabara”. (Cavalcanti, 2004, p. 312) Nos extremos desse terraço erguiam-se dois pavilhões hexagonais em que se exibia a arte muralista de painéis com conchas e penas, obras de Francisco dos Santos Xavier (Xavier das Conchas) e de Francisco Xavier Caldeira (Xavier das Penas), muito apreciadas na cidade. No interior do Parque havia elementos de adorno como fontes e estátuas, presentes em famosos jardins públicos das cidades da Europa.

Segundo Nireu Cavalcanti, com a inauguração do Parque, em 1783, o Rio de Janeiro passou a oferecer a todos a oportunidade do deleite urbano, “possibilitando a seus usuários a chance de demonstrarem o grau de civilidade que possuíam, bem como os gestos e as



maneiras de uma educação requintada”. (Cavalcanti, 2004, p. 314)

Deste modo, se “a identidade de uma urbe tende a apoiar-se em marcos de referência precisos, visuais e sensíveis, que, se por um lado compõem a unicidade do padrão identitário, permitindo o reconhecimento da cidade, por outro estabelecem a diferença em face de outros centros urbanos” (Pesavento, 2002, p. 163), o Passeio Público logo se impõe como um desses “marcos de referência”. E os escritores, na sua condição de espectadores privilegiados da cidade, contribuem para que o Jardim Público passe a integrar a imagem e o imaginário da cidade do Rio de Janeiro.

Construído com propósitos sofisticados, o Passeio teve a sua época de prestígio, quando as famílias ali se reuniam para passear, ouvir música e cear. A respeito dessa época, comenta um entusiasmado Joaquim Manuel de Macedo:

Nas noites de brilhante luar dirigiam-se alegremente para o Passeio Público numerosas famílias, galantes ranchos de moças, e por conseqüência, cobiçosos ranchos de mancebos; e todos depois de passear pelas frescas ruas e pelo ameno e elegante terraço, iam, divididos em círculos de amigos, sentar-se às mesas de pedra, e debaixo dos tetos de jasmims odoríferos ouviam modinbas apaixonadas, e lundus travessos, cantados ao som da viola e da guitarra, rematando sempre esses divertimentos com excelentes ceias dadas ali mesmo. (Macedo, 1991, p. 67)

Mas as qualidades do Parque não eram apreciadas apenas pela população local. Os estrangeiros que visitavam a cidade também o incluíam em seus relatos de viagem, de que é exemplo a descrição de Sir George Leonard Staunton, que esteve no Rio de Janeiro em 1792: “A boa sociedade freqüentemente se reúne num jardim público, situado à beira-mar (...). Durante a bela estação, as pessoas que gostam de se divertir podem passear por esse jardim e, às vezes, apreciar aí algum concerto”. (*Apud* França, 2000, p. 202)

Entretanto, depois de algum tempo, o Passeio começou a atravessar longos períodos de abandono, por mero descuido das autoridades ou por falta de recursos.

É a esse abandono que se refere José de Alencar em seu folhetim de 29 de outubro de 1854, no qual, depois de chamar a atenção para as grades quebradas, as árvores mirradas e a negligência que reina no Passeio Público, o escritor indaga: “(...) que se importa o presente com esse desleixo imperdoável e esse completo abandono de um bem nacional, que sobrecarrega de despesas os cofres do Estado, sem prestar nenhuma das grandes vantagens de que poderiam gozar os habitantes desta corte?” (Alencar, 2004, p. 65)

Quando faz essa pergunta, José de Alencar, aos 25 anos, está começando sua carreira literária: entre 3 de setembro de 1854 e 8 de julho de 1855 – antes, portanto, de estreitar como romancista e dramaturgo –, ele escreve para o *Correio Mercantil* a primeira série de

folhetins intitulados “Ao correr da pena”, espaço inicial de criação e experimentação do aprendiz de escritor. No folhetim – o “texto-avô da crônica dos tempos atuais” (Faria, 2004, p. XVI) –, o escritor, obrigatoriamente versátil, devia passar em revista os principais acontecimentos da semana.

Como assinala João Roberto Faria, a matéria que alimenta os folhetins de Alencar é o Rio de Janeiro em 1854 e 1855:

Muitas das transformações pelas quais passou o Rio de Janeiro na década de 50 do século XIX estão assinaladas nesses textos despreziosos que, no entanto, refletem a fisionomia de uma cidade vivendo o seu primeiro grande momento de progresso e modernização em moldes capitalistas, ainda que incipientes. (Faria, 2004, p. XXIV)

Logo, um dos traços marcantes da série “Ao correr da pena” é o elogio do progresso: em suas páginas, o jovem escritor não só descreve um Rio de Janeiro elegante – que passeia pela afrancesada Rua do Ouvidor, que compra luvas na *Wallerstein* e perfumes no *Desmarais* –, como fica maravilhado com as primeiras máquinas de costura importadas dos Estados Unidos, aplaudindo ainda a iluminação a gás do Passeio Público, a qual possibilitaria passeios agradáveis à noite. E, no folhetim de 17 de dezembro de 1854, o autor interroga:

Como não dar largas à imaginação, quando a realidade vai tomando proporções quase fantásticas, quando a civilização faz prodígios, quando no nosso próprio país a

inteligência, o talento, as artes, o comércio, as grandes idéias, tudo pulula, tudo cresce e se desenvolve?

Na ordem dos melhoramentos materiais, sobretudo, cada diz fazemos um passo, e em cada passo realizamos uma coisa útil para o engrandecimento do país. (Alencar, 2004, p. 151)

Mas o folhetinista não se limita a descrever os “melhoramentos materiais” por que passa a cidade; ele critica a especulação desenfreada e a politicagem, assim como a lama das ruas e a precariedade dos serviços públicos. No Rio de Janeiro que se moderniza, e que vê nascer uma pequena burguesia, Alencar alinha-se entre os escritores que se empenham em fortalecer essa burguesia emergente, aprimorando-a e dando-lhe sustentação. Consciente de que o processo de transformação da vida urbana exige uma redefinição de atitudes e comportamentos, o autor combina a descrição do cotidiano com a prescrição dos valores que considera os mais apropriados à “boa sociedade” em formação. E, dentre os novos e civilizados hábitos que os cidadãos devem incorporar, está a *flânerie*, a respeito da qual comenta o escritor:

Nós que macaqueamos dos franceses tudo quanto eles têm de mau, de ridículo e de grotesco, nós que gastamos todo o nosso dinheiro brasileiro para transformarmo-nos em bonecos e bonecas parisienses, ainda não nos lembramos de imitar uma das melhores coisas que eles têm, uma coisa que eles inventaram, que lhes é peculiar; e que não existe em nenhum outro país a menos que não seja uma pálida imitação: a flânerie.



Sabeis o que é a flânerie? É o passeio ao ar livre, feito lenta e vagarosamente, conversando ou cismando, contemplando a beleza natural ou a beleza da arte; variando a cada momento de aspectos e impressões. (...)

O que há de mais encantador e de mais apreciável na flânerie é que ela não produz unicamente o movimento material, mas também o exercício moral. Tudo no homem passeia: o corpo e a alma, os olhos e a imaginação. (Alencar, 2004, p. 66)

Assim, depois de recriminar a falta de empenho das autoridades na manutenção do Passeio Público e a falta de interesse do carioca pelo passeio ao ar livre, o folhetinista defende a transformação dos hábitos da “boa sociedade”, tendo como modelo os povos “civilizados”. A respeito dessa modificação dos “nossos usos e costumes”, declara o escritor, com ironia:

Mas entre nós ninguém dá apreço a isto [à flânerie]. Contanto que se vá ao baile do tom, à ópera nova, que se pilhem duas ou três constipações por mês e uma tísica por ano, a boa sociedade se diverte; e do alto do seu cupê aristocrático lança um olhar de soberano desprezo para esses passeios pedestres, (...).

A boa sociedade não precisa passear; tem à sua disposição muitos divertimentos, e não deve (...) invejar esse mesquinho passatempo do caixeiro e do estudante. O passeio é a distração do pobre, que não tem saraus e reuniões. (Alencar, 2004, p.67-68)

Para Alencar, a iluminação a gás do Passeio Público estimularia a presença das pessoas

elegantes no local, principalmente se ali fossem admitidas “todas essas pequenas indústrias que se encontram nos passeios de Paris” (Idem, p. 68), como, por exemplo, uma banda de música que tocasse a intervalos.

Suas conjecturas parecem se confirmar, pois, no folhetim de 24 de dezembro de 1854, ao elogiar a conclusão das obras de iluminação do Passeio, Alencar comenta: “(...) todas as noites, mas especialmente nos domingos, a concorrência é numerosíssima. Às nove horas, a multidão se retira, o passeio torna-se mais agradável, e começa-se a encontrar-se de espaço a espaço uma ou outra família conhecida, das que freqüentam ordinariamente os nossos salões”. (Idem, p. 163)

Desta forma, ao saudar a modificação da imagem do Passeio Público, José de Alencar figura-o no imaginário da cidade como um espaço refinado e elegante, destinado à “boa sociedade”. A transformação do Passeio num local digno da presença de famílias “que freqüentam ordinariamente os nossos salões” constitui um sinal da mudança desejada em relação aos modelos europeus e da superação das heranças coloniais de atraso. Portanto, quando representam o Passeio Público como um espaço que pode vir a integrar o “cenário civilizado” da capital, os folhetins de José de Alencar dão voz a uma cidade que, ao se modernizar, procura a sua identidade nos traços modernos das sociedades européias.

Embora Alencar ainda tivesse muito a nos dizer sobre a cidade ideal que vê projetada no

Passeio, já é tempo de nos aproximarmos de Joaquim Manuel de Macedo, que, instalado no “aprazível terraço do Passeio Público”, convida seus leitores para mais um passeio pela cidade. De fato, nos folhetins publicados no *Jornal do Commercio* entre 1861 e 1863 e reunidos no volume *Um Passeio Pela Cidade do Rio de Janeiro*, Macedo excursiona pela cidade, cumprindo um roteiro que inclui painéis diferentes e “sensações de diversas naturezas”: de um lado, cenas animadas pelo movimento e “pelo encanto ardente da vida ruidosa do mundo”, como nas incursões ao Paço Imperial e ao Passeio Público; de outro, visitas a retiros melancólicos e piedosos, como os Conventos de Santa Teresa e de Santo Antônio.

Para pôr em prática o seu projeto de mapeamento histórico-geográfico da Corte, Macedo toma emprestado dos relatos de viajantes estrangeiros não só o cuidado com o registro minucioso de usos e costumes, mas também a “imagem-guia” da viagem, que se converte num *passeio* pela cidade. O que o leva a empreender essa “viagem amena” pelo Rio de Janeiro é o desconhecimento, por parte dos cariocas, da história e das crônicas de sua cidade, fruto da “antipatriótica falta de curiosidade pelo que é nosso”. Ouçamos o próprio Macedo:

Se no outro tempo era grande essa antipatriótica falta de curiosidade, agora é muito pior: os paquetes a vapor e a facilidade das viagens ao Velho Mundo tiram-nos a vontade de passear o nosso, e é mais comum encontrar um fluminense que

nos descreva as montanhas da Suíça e os jardins e palácios de Paris e Londres do que um outro que tenha perfeito conhecimento da história de algum dos nossos pobres edifícios, da crônica dos nossos conventos e de algumas das nossas romanescas igrejas solitárias, (...).

Hoje em dia uma viagem a Lisboa é cousa mais simples do que um passeio ao Corcovado.

Estou convencido de que se podia bem viajar meses inteiros pela cidade do Rio de Janeiro, achando-se todos os dias alimento agradável para o espírito e o coração.
(Macedo, 1991, p. 20)

Ao convidar o leitor, o folhetinista não deixa de assinalar que se trata de viagem imaginária e ao léu, da qual se excluem quaisquer cronologias ou direções impostas previamente. Passeando, Macedo se detém na “história antiga” de cada prédio, percorrendo minuciosamente o seu interior e os detalhes arquitetônicos que o compõem; e, se julga ter enfadado o leitor com informações excessivas, surpreende-o com uma saborosa aventura folhetinesca de que foi palco aquele edifício ou instituição que está “estudando” – expressão que indica o desdobramento do “passeio” pelo Rio de Janeiro no “estudo” dessa cidade, alçando-se o folhetinista à condição de pedagogo informal do público leitor. A respeito de seus métodos e intenções, diz o escritor:

Determinei escrever o que sabia e conseguisse saber sobre a história e tradições de alguns edifícios, estabelecimentos públicos e instituições da cidade do Rio de



Janeiro, (...); porque entendi que com este meu trabalho presto ao meu país um serviço e pago-lhe um tributo de patriotismo, pois que concorro com o meu contingente, fraco embora, para salvar do olvido muitas cousas e muitos fatos cuja lembrança vai desaparecendo. (Macedo, 1991, p. 17)

Deste modo, o narrador de *Um Passeio Pela Cidade do Rio de Janeiro* assinala o instante de solidariedade entre a história e a literatura no esforço de afirmação nacional: Joaquim Manuel de Macedo quer dar a conhecer a seu público a história da cidade e de seus monumentos, privilegiando os acontecimentos e os “homens ilustres” que construíram essa história e, especialmente, os lugares que testemunharam tais acontecimentos.

Assim, ao visitar o Passeio Público, Macedo instala-se num banco do terraço, voltando as costas para o mar. O folhetinista obriga-se, portanto, a fechar os olhos para o majestoso cenário natural da cidade – do contrário, tal cenário o absorveria inteiramente, impedindo-o de “excursionar pelos domínios do passado”. Passeando pelo passado, Macedo busca “no último quartel do século décimo oitavo o princípio da história desse jardim público”. (Macedo, 1991, p. 51) Mas não nos enganemos. A história do jardim público é contada por um narrador avesso ao “passeio cronológico” e dotado de grande mobilidade: com a maior sem-cerimônia, ele passa de um tempo a outro e de um caso a outro, assim

como transita das “crônicas do tempo” para a tradição oral e desta, outra vez, para a “fiel narração dos fatos”. Discorrendo, por exemplo, sobre as origens do Passeio Público, Macedo – além de atribuir a idéia de construir o jardim ao amor do vice-rei por Suzana, jovem que residia às margens da Lagoa do Boqueirão – envolve os dois personagens numa historieta de nítido sabor romântico, sobre a qual afirma:

Esta historieta, tradição ou coisa que o valha, que aliás daria origem um pouco romanesca ao nosso Passeio Público, só poderia ter transpirado por uma indiscrição de mestre Valentim, ou porque Suzana houvesse adivinhado o segredo do gênio do seu sonbo de moça. Em qualquer dos casos, acaba, porém, de um modo que não desmente, antes faz honra ao caráter generoso de Luiz de Vasconcelos. (Idem, p. 58)

Nesse ritmo de “passeio ao léu”, as trocas e mudanças rápidas servem de ocasião para alguma digressão – em geral, o registro de alguma “lição” a se tirar. E é em meio às constantes lições e historietas que o folhetinista faz a descrição minuciosa do Passeio “tal qual ele se mostrou no ano de 1783”. (Idem, p. 61) Neste ponto, os folhetins de Macedo deixam evidente o seu papel na tarefa de construção da nacionalidade. Pois o escritor não só registra as feições do passado da cidade, como reconhece nessas feições os traços que, ainda no Brasil colonial, pressagiavam a Independência do país. É o que evidencia a passagem que se segue, em que Macedo comenta os trabalhos artísticos que enfeitavam o Passeio Público:

Valentim e Xavier (...) haviam executado as suas difíceis tarefas em tudo e por tudo muito brasileiro, como propusera aquele mestre. Este fato, que hoje não teria uma grande importância, era naquela época a manifestação de um sentimento nobre e generoso, que, por assim dizer, pressagiava a independência do Brasil.

A poesia e as artes começavam a quebrar o jugo colonial e, inspiradas pelo patriotismo, lançavam no espírito público os germes da nossa futura regeneração política. José Basílio da Gama, no Uruguai, tinha já enriquecido a poesia com a originalidade, as imagens, as descrições e a cor da pátria; (...) mestre Valentim e o Xavier das Conchas escreviam também os seus poemas especiais e cheios de patrióticas idéias, na cascata e nos pavilhões do Passeio Público. (Idem, p. 64)

Portanto, como já ocorrera na incursão ao Paço Imperial, o Rio de Janeiro é representado, na visita ao Passeio Público, como a antecena da Independência brasileira.

Contudo, não é monocórdico o tom com que o folhetinista descreve os quadros que resgata do “livro do passado”. Se as festas e a animação do Passeio no tempo de Luiz Vasconcelos e Souza são registradas com acento simultaneamente entusiasmado e nostálgico, é claramente disfórica a descrição da decadência e ruína do Passeio em meados do século XIX:

A moralidade pública gemia ressentida no interior do jardim.

Perto da pirâmide (...) arranjava-se uma casinha de tábuas e coberta de zinco, onde

se vendiam café e sorvetes; tudo (...) com uma tal negligência, com exterioridades tão repulsivas, que o café e os sorvetes, em vez de excitar o desejo, provocavam o enjôo.

E fora do jardim, aos pés e aos lados do terraço, de dia e de noite, o ar se empastava com exalações pútridas provenientes dos despejos que ali se faziam. (Idem, p. 72)

Escrevendo algum tempo depois de José de Alencar, Macedo conclui sua incursão ao Passeio com a esperança de que a próxima reforma – mais uma! – regenerasse o “único lugar de refrigério público da capital do Império”. (Idem, p. 72)

Logo, são acertadas as palavras do urbanista Robert Pechman:

O passeio em Macedo tem a função de conhecimento, ou melhor, de ensinamento. Macedo quer dar a conhecer a seu público a história da cidade e de seus monumentos, mas também quer ensinar – através de pequenas lições exemplares – a uma burguesia emergente (seus leitores), os princípios de uma ética a partir da qual possam se haver com as atribulações da vida urbana. (Pechman, 2002, p. 190)

Esse caráter exemplar dos folhetins de Joaquim Manuel de Macedo aproxima as suas representações do Passeio Público daquelas encenadas por José de Alencar. Em ambos, as considerações sobre o Passeio permitem contrastar a *cidade real* – atrasada e pouco refinada, para Alencar; viciosa, para Macedo – e a *cidade ideal* – referência da civilidade, para Alencar; lugar em que se forjam a nação e o



nacionalismo, para Macedo –, sem que tais representações de um e de outro escritor sejam excludentes.

E Machado de Assis? Embora o “Bruxo do Cosme Velho” tenha tratado do Passeio Público em algumas de suas centenas de crônicas, não o fez com o relevo que José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo deram ao lugar. Por isso, é na companhia de três dos mais famosos personagens machadianos – Bento Santiago, José Dias e o Conselheiro Aires – que vamos visitar o jardim público.

Vale lembrar que os romances, contos e crônicas de Machado estão repletos de referências a detalhes concretos da cidade, como ruas, becos, praias, largos, igrejas. Quanto ao Passeio Público, é no seu terraço que, em *Dom Casmurro*, Bentinho e José Dias conversam, buscando uma solução que afastasse o jovem do seminário. A cena se passa em 1857, e a breve descrição do jardim pelo “narrador casmurro” não está muito distante do registro disfórico que faz Macedo em seus folhetins. Diz Bento Santiago: “Entramos no Passeio Público. Algumas caras velhas, outras doentes ou só vadias, espalhavam-se melancolicamente no caminho que vai da porta ao terraço. Seguimos para o terraço”. (Assis, 1979, p. 834) Em rápidas linhas, evidenciam-se dois marcantes traços da representação do Rio de Janeiro nos escritos de Machado: o fato de que este escritor sugere uma cidade real, verdadeira, “quer na paisagem urbana, quer na paisagem social” (Broca, 1983, p. 205); a peculiaridade de que

a geografia da cidade “comenta, quase em silêncio, as ações e emoções dos seus personagens”. (Gledson, 1999, p.12) De fato, no trecho transcrito, a expressão “melancolicamente” tanto se refere à fisionomia do Passeio Público quanto ao estado de espírito de Bentinho, apreensivo com o provável ingresso no seminário.

Aqueles dois traços repetem-se na cena em que o Conselheiro Aires – no romance *Esauí e Jacó* – se dirige ao Passeio, na manhã de 15 de novembro de 1889. Intrigado com a hesitação e a ambigüidade da jovem Flora, Aires, que não tivera uma noite tranqüila, havia acordado cedo. Diz, então, o narrador, no início do capítulo “Manhã de 15”:

Quando lhe acontecia o que ficou contado, era costume de Aires sair cedo, a espairecer. Nem sempre acertava. Desta vez foi ao Passeio Público. Chegou às sete horas e meia, entrou, subiu ao terraço e olhou para o mar. O mar estava crespo. Aires começou a passear ao longo do terraço, ouvindo as ondas, e chegando-se à borda, (...) para vê-las bater e recuar. Gostava delas assim; achava-lhes uma espécie de alma forte, que as movia para meter medo à terra. A água, enroscando-se em si mesma, dava-lhe uma sensação, mais que de vida, de pessoa também, a que não faltavam nervos nem músculos, nem a voz que bradava as suas cóleras. (Assis, 1979, p. 1025)

Desta maneira, na “Manhã de 15”, o diplomata aposentado Aires, homem polido e refinado, parece colocar em prática o conselho



que o jovem Alencar dera aos seus leitores nos folhetins “Ao correr da pena”: o Conselheiro – que tem o hábito de “flanar” pela cidade –, vai ao Passeio para “espairecer”; e, cumprindo o percurso previsto pelos idealizadores do jardim, encaminha-se ao terraço, de onde ouve e vê as ondas, nelas reconhecendo a energia e a determinação que não encontrava na “inexplicável” Flora. No terraço do Passeio, o Conselheiro entra em sintonia com a paisagem que descortina: esta lhe diz alguma coisa, sugerindo-lhe sensações e comunicando-se com ele.

Em seguida, esse *leitor* da paisagem carioca entrega-se um pouco mais à *flânerie*: “(...) foi-se ao lago, ao arvoredo, e passeou à toa, revivendo homens e cousas, até que se sentou em um banco”. (Idem, p. 1.025) Atento e perspicaz, Aires logo percebe que os frequentadores do lugar não agiam como de costume. Ouvindo também algumas palavras soltas – “Deodoro, batalhões, campo, ministério, etc.” (Idem) –, o Conselheiro, curioso, vai buscar mais notícias em outras partes da cidade, sabendo, então, que a República fora proclamada.

Como o referido capítulo evidencia, Machado de Assis evita o registro jornalístico dos fatos que cercaram a Proclamação da República, optando por tratar o acontecimento como “função” das personagens. Privilegiando as reações das personagens à transição do regime político – e aí se insere a figura-arquétipo de Custódio, mais preocupado com a tabuleta de sua confeitaria do que com os destinos do

país –, o escritor traz à cena “uma sociedade que, em alto grau, perdeu seu senso histórico” (Gledson, 1986, p. 190), já que nada de muito substancial parece mudar com a passagem da monarquia para a república.

Confirmam-se, portanto – nas duas cenas em que o Passeio ganha destaque –, as palavras de Samira Nahid de Mesquita acerca da representação da cidade do Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis:

Nas experiências que vivem [as personagens machadianas], nas palavras que relatam essas experiências, há sempre um sentido que ultrapassa as referências imediatas e acidentais de ruas, praças, morros, becos da paisagem urbana do Rio de Janeiro. Não se trata de mera construção de um “ambiente” para explicar o “produto”, homem, que ali nasce, vive e morre, como nos romances do Realismo/Naturalismo. Vemos a cidade, na obra ficcional de Machado, como uma arquipersonagem, (...), que transcende os limites de qualquer dos atores, personagens, e é transpassada por eles. Estabelece-se, entre cidade e personagens, uma inter-relação solidária e carregada de significância. (Mesquita, 1986, p. 84)

Em outras palavras, as referências ao espaço da cidade – e é o que se dá com o Passeio Público – assumem, na ficção de Machado de Assis, valor de imagens representativas de estados interiores, de dimensão ontológica, psicológica, emocional. É assim que, no capítulo “Manhã de 15”, o episódio que a narrativa começa por enfatizar é a *flânerie* de



Aires pelo Passeio Público – cenário em que o Conselheiro vai buscar respostas para o enigma que lhe propõe a ambígua e hesitante Flora.

Já é tempo, entretanto, de Aires nos deixar, possivelmente para encontrar-se com os gêmeos Pedro e Paulo. Mas não ficaremos sozinhos. Inspirando-nos no folhetinista Joaquim Manuel de Macedo, vamos percorrer cerca de duas décadas em alguns segundos, transferindo-nos para o Rio de Janeiro do início do século XX. Desta vez, para percorrer a cidade remodelada pelo “Bota abaixo”, teremos como ciclerones o passeador Gonzaga de Sá e seu discípulo Augusto Machado – personagens do romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto. Na companhia dos dois amigos, revisitaremos o Passeio Público e o Largo do Paço; poderemos ir ao Pedregulho e ao Engenho da Penha; ou assistir a um espetáculo no Teatro Lírico e passear pelas vertiginosas ruas do centro da cidade – como a do Ouvidor e a Gonçalves Dias.

Constatamos, logo de início, que, ao contrário de Macedo – e de modo semelhante ao Conselheiro Aires –, Gonzaga de Sá e Augusto Machado não temem a paisagem natural: ao contrário, esta se configura como um convite à reflexão, contribuindo para o autoconhecimento de quem a contempla. Deste modo, “(...) por meio de um modo alternativo de olhar, cujo árbitro de valor é a memória, [a obra] resgata as longas ligações entre a memória coletiva da paisagem e o nacionalismo, a identidade e tradição cultural”. (Figueiredo, 1998, p. 102)

Assim, ao visitar, com Gonzaga de Sá, o Passeio Público – “para ver certo matiz verde que o céu toma, às vezes, ao entardecer” –, Augusto Machado volta o seu olhar para a paisagem natural, inebriando-se e comungando com a “grandiosa Guanabara”. Acompanhem suas reflexões:

Nós tínhamos tratado de encontrarmo-nos no terraço do Passeio Público, (...). Fui esperá-lo, com pressa de conversar com ele e admirá-lo. Pouco olbo o céu, quase nunca a lua, mas sempre o mar. Embora o não encontrasse logo, o espetáculo do mar distraiu-me. Mas contemos as cousas por miúdo.

Quando cheguei ao terraço do Passeio, já os morros de Jurujuba e de Niterói haviam perdido o violeta com que eu os vinha vendo cobertos pela viagem de bonde afora: (...).

Fazia uma tarde dúbia, de luz irregular e ameaçando tempestade; mas, a minha secreta correspondência com o meio avisara-me que não choveria. Chegado que fui, sentei-me a um banco embutido no muro, bem defronte a uma das novas escadarias que levam à gabada Avenida “Beira-Mar”. Em seguida puxei um cigarro e pus-me a fumá-lo com paixão, olbando as montanhas de fundo, afogadas em nuvens de chumbo; (...). (Barreto, s/d, p. 25)

O cenário leva Augusto Machado a divagar e a estabelecer as possíveis analogias entre os seus atos passados e o ambiente de sua pátria:

Por isso, já me apóio nas cousas que me cercam, familiarmente, e a paisagem que me rodeia não me é mais inédita: conta-



me a história comum da cidade e a longa elegia das dores que ela presenciou nos segmentos de vida que precederam e deram origem à minha. (Barreto, s/d, p. 26)

A culminância da analogia entre o percurso individual e coletivo e os aspectos da paisagem mostra-se na identificação de Augusto Machado com o sentimento de melancolia que impregna a cidade: “Saturei-me daquela melancolia tangível, que é o sentimento primordial da minha cidade. Vivo nela e ela vive em mim!” (Idem, p. 26). Mas, se Augusto Machado exercita essa sensibilidade para olhar a paisagem – investindo-a do poder de emitir linguagem –, ele adquire tal sensibilidade no convívio com o amigo mais velho, pois, enquanto passeiam pela cidade, o discípulo ouve as saborosas narrativas de Gonzaga de Sá. Este, ao contemplar a paisagem, procura religar natureza e história, desenvolvendo no jovem amigo a faculdade de projetar na paisagem a atividade humana. Desta forma, em seus passeios pelas ruas e bairros do Rio de Janeiro, Gonzaga de Sá desenha uma cidade em que cada parte da paisagem ostenta a marca de um grupo ou classe social:

O quilombola e o corsário projetaram um pouco a cidade; e, surpreendida com a descoberta das lavras de Minas, de que foi escoadouro, a velha São Sebastião aterrou apressada alguns brejos, para aumentar e espriar-se, e todo o material foi-lhe útil para tal fim. (Idem, p. 37)

Nas palavras de Gonzaga de Sá, as ações humanas harmonizaram-se com os contornos

da natureza no traçado da cidade, que acabou por adquirir uma fisionomia própria. Diz ele:

– Pense que toda a cidade deve ter sua fisionomia própria. Isso de todas se parecerem é gosto dos Estados Unidos; e Deus me livre que tal peste venha a pegar-nos. O Rio (...) é lógico com ele mesmo, como a sua baía o é com ela mesma, por ser um vale submerso. A baía é bela por isso; e o Rio o é também porque está de acordo com o local em que se assentou. (Idem, p. 36)

E, se o Rio de Janeiro tem um rosto em que estão impressas as marcas dos homens que o fizeram, Gonzaga de Sá identifica-se com essa cidade feita de fragmentos de cultura, reunidos e contraditórios entre si: “Eu sou Sá, sou o Rio de Janeiro, com seus tamoios, seus negros, seus mulatos, seus cafuzos e seus ‘galegos’ também...” (Idem, p. 34)

Com efeito, amando a cidade por inteiro, é imprescindível para Gonzaga de Sá tocar e vivenciar uma rua, um prédio, uma ruína. Ao contemplar os prédios antigos, Gonzaga não está apenas em busca dos objetos externos que traduzem os hábitos dos que ali viveram; ele procura reencontrar naqueles prédios os “espaços qualitativos, plenos de afetos, de pulsações ocultas, de modulações internas” (Gomes, 1994, p. 67):

Segui-o uma vez. Gonzaga de Sá andava metros, parava em frente a um sobrado, olhava, olhava e continuava. Subia morros, descia ladeiras, devagar sempre, (...). Imaginava ao vê-lo, nesses trejeitos, que, pelo correr do dia lembrava-se do pé para a



mão: como estará aquela casa, assim, assim, que eu conheci em 1876? E tocava pelas ruas em fora para de novo contemplar um velbo telhado, uma sacada e rever nelas fisionomias que já mais não são objeto... Não me enganei. Gonzaga de Sá vivia da saudade da sua infância gárrula e da sua mocidade angustiada. Ia à procura de sobrados, das sacadas, dos telhados, para que à vista deles não se lhe morressem de todo na inteligência as várias impressões, noções e conceitos que essas cousas mortas sugeriram durante aquelas épocas de sua vida. (Barreto, s/d, p. 36)

Segundo Augusto Machado, Gonzaga de Sá era um “historiador artista”: com uma memória muito plástica, “de uma exatidão relativa, mas criadora”, discorria sobre as coisas velhas da cidade, “principalmente os episódios tristes e pequeninos”, a respeito dos quais fazia “considerações eruditas e associações imprevisitas”. (Idem, p. 36) Ao lembrar, por exemplo, a origem do Teatro Lírico, Gonzaga de Sá insere vida nos alicerces de pedra, uma vez que relaciona as atividades dos homens aos espaços físicos e arquitetônicos, retomando-os pelo fio da memória. Em consequência, o passado ressurgiu, vivo, infiltrando-se no presente, e contribuindo para o enraizamento de Augusto Machado em sua cidade:

Tinha penetrado no (...) passado vivo, na tradição. Em presença daqueles velhos bons que me falavam das coisas brilhantes de sua mocidade, tive instantaneamente a percepção nítida dos sentimentos e das idéias das gerações que me precederam.

Em torno daquele legendário “Provisório”, grotesco e formalista, que eles evocaram, pude ver os trabalhos e as virtudes dos antepassados e, também seus erros e seus crimes. Vim descendo... Lançara mais uma raiz: estava mais firme contra as pressões externas, (...) (Idem, p. 53).

Trechos, como este, aproximam o “historiador artista” Gonzaga de Sá das palavras de Walter Benjamin em suas teses “Sobre o conceito da História”: como o “historiador materialista” de Benjamin, Gonzaga de Sá é capaz de identificar no passado os germes de uma outra história, que, levando em consideração os sofrimentos acumulados e dando uma nova face às esperanças frustradas, funda um outro conceito de tempo, o “tempo de agora”. Deste modo, ao invés de apresentar, sob a autoridade da nação, uma imagem “eterna” do passado – como fazia o folhetinista Joaquim Manuel de Macedo – Gonzaga de Sá “faz desse passado uma experiência única”, ainda na acepção de Walter Benjamin. (1987, p. 231)

Assim, no romance de Lima Barreto, os enriquecedores diálogos entre Gonzaga de Sá e seu discípulo – que concatenam a memória afetiva do sujeito e a memória da cidade – configuram, a grosso modo, duas cidades: a cidade real, concreta, com suas ruas, prédios, bairros – cidade em que o homem habita; e a cidade que habita o homem, com seus rastros pessoais e coletivos, sua história, sua memória: “Vivo nela e ela vive em mim”, como assinala Augusto Machado, fazendo eco às palavras de



Gonzaga de Sá: “Eu sou Sá, sou o Rio de Janeiro, com seus tamoios, seus negros, seus mulatos, seus cafuzos e seus ‘galegos’ também”.

Ensinando seu discípulo a perceber a “alma” do Rio de Janeiro, Gonzaga de Sá possibilita a Augusto Machado a integração de sua trajetória pessoal ao país e à cidade. E é “no terraço do tradicional jardim público” (Barreto, s/d, p. 27) que Augusto vivencia essa integração.

Esse projeto de comunhão com a cidade é o móvel que impulsiona um outro *passador* em suas andanças pelo Rio de Janeiro do final do século XX: trata-se do protagonista do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca, texto em que o autor retoma a tradição da narrativa urbana carioca, para reciclá-la e fecundá-la.

Ao tornar-se escritor – e andarilho (como Gonzaga de Sá) –, o personagem fonsequiano rebatiza-se com o nome de Augusto (como Augusto Machado). Mas, se o outro Augusto aprendeu a *ver* e a *ler* a cidade com o seu mestre, o protagonista de Rubem Fonseca quer reconstruir e ensinar a arte de *ver* e *ler* a cidade, assumindo o papel de guia. É com esse objetivo que Augusto vai ao Passeio Público com a prostituta Kelly, que, no entanto, está mais interessada nas quinquilharias dos camelôs do que em apreciar um jardim decadente. Portanto, no conto de Fonseca, a representação do Passeio está mais próxima da descrição disfórica de Joaquim Manuel de Macedo do que das descrições positivas lidas em Machado de Assis e Lima Barreto:

Augusto mostra as árvores para Kelly, diz que elas têm mais de duzentos anos, fala no Mestre Valentim, mas ela não está interessada e somente sai do seu tédio quando Augusto de cima da pontezinha sobre o lago, do lado oposto à entrada na rua do Passeio, no outro extremo, onde fica o terraço com a estátua do menino que atualmente é de bronze, quando de cima da pontezinha Augusto escarra nas águas para os peixes pequenos comerem o catarro. (Fonseca, 1992, p. 36)

Ainda dialogando com o romance de Lima Barreto, este outro Augusto, ao tornar-se escritor e “andarilho”, assemelha-se ao *passador* Gonzaga de Sá, com ele compartilhando o “abuso da faculdade de locomoção” e o amor pelo Rio de Janeiro: “(...) quando não está escrevendo (...) [Augusto] caminha pelas ruas. Dia e noite, anda nas ruas do Rio de Janeiro”. (Fonseca, 1992, p. 12)

Porém, enquanto Gonzaga de Sá transmitiu a seu discípulo a “arte” de comungar com a cidade e de estabelecer com ela uma simbiose harmônica, Augusto caminha por uma cidade espacial e socialmente segregada, que exclui o qualitativo e as referências individuais e coletivas. Andando a pé, Augusto anota tudo o que vê para, com esse material, compor o livro que está escrevendo: *A Arte de Andar nas Ruas do Rio de Janeiro*, como o título do conto. Deparando-se com mendigos, prostitutas decadentes, grafiteiros, assaltantes, sem-teto – seres que a cidade grande produz, segrega e expelle –, Augusto não os rejeita. Ao contrário,



relaciona-se com eles e toma-os como matéria-prima para o seu livro: “Andando pelo Rio e registrando-lhe a face obscura e, ao mesmo tempo, visível, Augusto acredita que pode – porque pensa – solucionar, como intelectual pequeno-burguês, os problemas da cidade dividida, não-compartilhada e perversa”. (Gomes 1994, p. 150)

Instalando-se num sobrado vazio, na Rua Sete de Setembro, no Centro do Rio de Janeiro, Augusto traça o seu projeto nostálgico de comunhão com a cidade. Quer recuperar suas raízes, e, através do centramento no lugar de origem, tenta encontrá-las nas ruínas do passado. Visita, com esse intento, o sobrado velho, os prédios da infância, recorrendo ainda à lembrança dos antigos botequins e de Noel Rosa, e aos detalhes antigos do Passeio Público.

Deste modo, como Gonzaga de Sá, Augusto, ao ler a cidade presente, tenta ler a cidade do passado, “através dos pontos que formam a linguagem de sua cartografia afetiva”. (Gomes, 1994, p. 160) Mas, se Gonzaga de Sá integrava o cenário natural à cidade, nele reconhecendo a história do Rio de Janeiro, a descrição da natureza está ausente dos registros (e percursos) de Augusto, que não é, portanto, um paisagista. Ao contrário, percebendo o centro de perto, ao rés-do-chão, Augusto registra as imagens da cidade gasta – cidade cuja aura desapareceu: “Em suas andanças (...) Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros

comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas”. (Fonseca, 1992, p. 12) Ficando apenas na superfície, a visão de Augusto é sem profundidade, o que o impede de experimentar a tão procurada comunhão com a cidade.

De todo modo, enquanto grande parte das narrativas contemporâneas, sob o impacto da globalização, assinala o descompromisso com o espaço cultural e geográfico de origem, tematizando uma cidade que passa a ser qualquer cidade, o conto de Rubem Fonseca retoma os aspectos mais característicos do Rio de Janeiro, recuperados pela memória, na procura, às vezes nostálgica, de uma legibilidade que se atrela às marcas identitárias. Representando a cidade como “lugar” – identitário, relacional, histórico –, Rubem Fonseca procura resistir à experiência da desterritorialização e aos efeitos da homogeneização, ainda que o projeto de Augusto mantenha simultaneamente o tom nostálgico e a desilusão pós-utópica.

Caminhando por um Rio de Janeiro espacial e socialmente segregado, que exclui o qualitativo e as referências individuais e coletivas, Augusto, como dissemos, não vivencia a tão ansiada comunhão com a cidade. Entretanto, com sua proposta de resistência ao desenraizamento e ao apagamento da memória do Rio de Janeiro, o protagonista de Rubem Fonseca reencontra os personagens e/ou narradores passeadores que conosco percorreram o Passeio Público,

elegendo-o como um dos referenciais identitários da cidade carioca.

Projeção de uma cidade e de um país ideais, como em José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo; testemunha e metáfora de condições ético-existenciais, situações socioculturais e estados emocionais diversos, como em Machado de Assis; convite à reflexão e à simbiose com a cidade, como em Lima Barreto; símbolo de um Rio de Janeiro degradado mas

que resiste à destruição de sua história e de seu passado, como em Rubem Fonseca: o Passeio vê reunidos, em seu terraço, os passeadores que nos acompanharam neste percurso que aqui termina. Parece que os vejo, perguntando-nos em uníssono: que tal leitores, visitarem o Passeio Público – não o que construímos com letras e signos, mas o *real*, que, mesmo decadente e esquecido, tem tantas histórias para contar?

Referências Bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Ao Correr da Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- _____. *Esau e Jacó*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s/d].
- BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política*. São Paulo: Pólis, 1983.
- CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FARIA, João Roberto. O Rio de Janeiro em 1854 e 1855. In: ALENCAR, José de. *Ao Correr da Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 11-33.
- FONSECA, Rubem. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. In: _____. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.11-50.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro colonial*. Antologia de textos (1531-1800). Rio de Janeiro: EdUERJ; José Olympio, 2000.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- _____. Machado de Assis: o Rio de Janeiro em vários tempos. In: _____. *Rio de Assis: imagens machadianas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999, p.11-19.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 1991.
- MESQUITA, Samira Nahid de. A cidade do Rio de Janeiro e a obra de Machado de Assis. In: *Revista Tempo Brasileiro*, n. 85. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jun.1986, p.83-88.



- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade*. Visões literárias do urbano. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002.
-

Abstract – *This essay analyzes representations of the Passeio Público as placed on the scene by five writers, who can be regarded as “milestones” in the Rio de Janeiro urban narrative tradition: José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Lima Barreto, and Rubem Fonseca. Looking at works which seek the legibility of the Rio de Janeiro urban space, on the one hand, and investigating the different figurations of the Passeio Público brought out to light, on the other, this essay goes over the roles that such figurations have played in the making of the city’s imaginary and memory and, therefore, in the construction of Rio de Janeiro’s urban identity.*

Keywords: *Passeio Público; representation; identity; memory; Rio de Janeiro.*

Resumen – *En este ensayo, se plantean personificaciones del Paseo Público escenificadas por cinco escritores que se pueden considerar como legítimos “marcos” de la tradición de de la narración urbana de Río de Janeiro: José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Lima Barreto y Rubem Fonseca. Analizando obras que exploran la legibilidad del espacio urbano de Río de Janeiro, e investigando las distintas figuraciones del Paseo Público dibujadas en dichas obras, se plantea en este ensayo el papel que ellas han ejercido en la confección del imaginario y de la memoria de esta ciudad y, por consiguiente, en la construcción de su identidad urbana.*

Palabras-clave: *Paseo Público; representación; identidad; memoria; Río de Janeiro.*

